

## **РЕ-ПРЕЗЕНТАЦИЯ И СО-КРЫТИЕ ПРИРОДЫ ИСТИННОСУЩЕГО В БУДДИЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

В начале XXI века интерес к древним и средневековым философско-религиозным доктринам необычайно велик. Это обусловлено рядом факторов, среди которых выделяются кризис западной рационалистической позитивистской парадигмы и активный поиск универсальных оснований Бытия. В контексте современных мировоззренческих поисков опыт буддийской философско-религиозной доктрины представляется чрезвычайно плодотворным и многомерным. Буддийская концепция Пустоты (Шуньяты) и ее осознание в таких аспектах как «взаимозависимое происхождение», «пустота дхармочастиц», «пустотность и непротиворечивость Относительной и Абсолютной Природы», а также развитая Нагарджуной (II в.н.э.) формула: «Пустота - есть Форма, а Форма - есть Пустота», формировала не только доктринальную основу наивысшей школы буддийской философии, но и в принципы создания сакрального искусства буддизма. В настоящей статье делается попытка анализа претворения этих принципов сквозь призму учения о Пустоте и взаимозависимости всех явлений.

Понятие Пустоты, пустотности (санскр. *śūnyatā*), встречается уже в первом прочтении буддийского канонического корпуса – сутрах палийского канона и текстах хинаянских школ, однако наиболее полно - в виде Учения и категории, Шуньята предстала в махаяне, в школе мадхьямиков, основанной во II в.н.э.

Согласно текстам буддийских учителей и буддологическим исследованиям, мадхьямика делится на мадхьямику сватантрику и прасангику, последняя признается высшей и безупречной относительно выверенности и абсолютной точности логических построений. Понимая конечность слов, их неуниверсальную природу, мадхьямики для сохранения живого Учения, не выдвигали никаких тезисов и не делали никаких позитивных утверждений в философских спорах. «Отрицательной диалектикой» («прасанга») учителя мадхьямики прасангики как бы опосредованно «показывали», что абсолютная истина может познаваться концептуально, но постигается лишь напрямую. Познать Пустоту концептуально представляется возможным благодаря изучению и освоению коренных буддийских текстов. Пустота в этом случае предстает в виде особого феномена буддийской философской мысли. Однако для постижения Пустоты напрямую, согласно текстам буддийских учителей, одного концептуального понимания недостаточно. Для него требуется прямое видение; такое прямое видение уже суть - невыразимая Абсолютная истина, Абсолютная реальность. Отметим, что буддийская литература значительно разнится по подходам и усложненности смысловых нагрузок как самих текстов, так и отдельных понятий в зависимости от того, к кому именно она обращена. Например, среди произведений Нагарджуны встречаются как «Драгоценные строфы наставления царю», так и, по замечанию В.П. Андросова, наиболее оригинальное сочинение, адресованное своим ученикам-монахам, - «Четыре гимна буддизма», в котором редко используются полемические приемы и апофатический стиль, а довольно ясно и доверительно сообщается, что мадхьямика учит недвойственному Абсолюту (адвайя), называемому также Телом Закона Будды (буддха-дхарма-кайя), которое хотя и неопишимо, тем не менее постижимо в высшем состоянии мистической интуиции, просветления (бодхи).<sup>1</sup>

Понятие Абсолютной реальности, Природы Будды или высшего состояния сознания Будд – Дхарма-кайи (Тело Закона) впервые появилось в литературе сутр Праджня-парамиты на рубеже эр. В его смысловом пространстве своеобразно раскрывается учение о Великой Пустоте/Шуньяте. Тело Закона или Дхарма-кайя недвижимо (ачала), непостижимо мыслью (ачинтья), недвойственно (адвайя) и, по большому счету, о нем ничего нельзя сказать, подобно тому, как ничего нельзя сказать и о Пустоте/Шуньяте, ибо Тело это внезапно. Однако, Дхарма-кайя как Тело Закона рассматривается в буддизме в соотнесенности с двумя другими Телами: Самбхога-кайя - Тело наслаждений и Нирмана-кайя – Тело воплощений, т.е. обладает способностью к эманированию. Среди мадхьямиков Индии и Тибета существовало Учение о четырех телах Будды, наивысшее из которых - Свабхавика-кайя уже не может эманировать и поэтому являет собой единство трех других тел. В ваджраяне Дхарма-кайя дополнена мифологическими понятиями Ади-Будды и Сваямбху-Будды, имевшими иконографическое выражение.

<sup>1</sup> Андросов В.П. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты. – М.: Восточная литература РАН, 2000.

Исходя из вышесказанного, можно выстроить семантическую пару: Абсолют -Тело Закона Будды (Дхарма-Кайя). Принимая во внимание условность, т.е. относительность всех терминов, которыми может быть описана Пустота, отметим, что эта семантическая цепочка может быть дополнена в связи с разнообразием категориального аппарата, используемого представителями современных философских наук, историками, культурологами, искусствоведами, когда они касаются вопроса Шуньяты. Например, Е.Д.Огнева использует термин Абсолютная реальность для обозначения Шуньяты в переводе трактата Ламы Цзонхавы (XIV в.), термин Истинносущее используется Т.П.Григорьевой.

Что касается особой формы «осуществления» Абсолютной реальности /Истинносущего/Тела Будды в «вещном» мире, то одним из таковых может быть рассмотрено произведение искусства.

Опираясь на коренной текст буддийской художественной традиции – трактат великого Учителя гелугпа Ламы Цзонхавы (XIVв.), посвященный искусству, впервые переведенный с тибетского и прокомментирован Е.Д.Огневой, подчеркнем, что Лама Цзонхава прямо рассматривал «изображение» как сложный континуум, на разных уровнях отражающий тела Будды. Что не противоречит цитируемой им Артхавинишшая-сутре, в которой говорится: «проявленной формой или знаком дхармакайи является ступа; Будда – отражение самбхогакайи; изображения, учителя, живые существа – знак нирманакайи». Таким образом, искусство определяется Ламой Цзонхавой как форма существования Абсолютной реальности.<sup>2</sup>

Основным предметом описания в тексте Цзонхавы выступает понятие «**изображение**», **выраженное термином «кусук» (тиб.)**, оно может быть понято как своеобразный эквивалент понятия «**изобразительное искусство**».

Проводя этимологический анализ тибетского слова «кусук» – «изображение» и его составляющих «ку» и «сук» в тексте Цзонхавы, Е.Д. Огнева отмечает: «**ку**» (санскр. «кауа») входит в состав тибетских слов брику (букв. «тело нарисованное»), кудун («мощи», букв. «тело страдающее»). «Ку» – включает в себе содержание, «формируемое за счет тактильных ощущений и за счет ощущения равновесия», оно обладает пропорциями, может передвигаться, и определяется как мера самого себя, измеримое через самого себя, как «комплекс ощущений, направленных “во внутрь” самого себя, поэтому является и телом, и изображением одновременно». С другой стороны, «ку» входит в состав тибетских слов, определяющих Абсолютную реальность и формы ее проявления – чойку («тело дхармы», санскр. дхарма-кайя), лонгчодчику («тело удовольствий», санскр. самбхогакайя), прулчику («тело перевоплощений», санскр. нирмана-кайя), сукчику («тело формы», санскр. рупа-кайя)»<sup>3</sup>. Александр Качаров, мастер школы живописи линии Сангье Еше, рассматривая этимологию тибетского слова «тан-ка» или «тан-ку», также говорит о том, что «ку» чаще всего выступает в качестве изображения просветленного существа или святого, как тело святого, тело Будды, тело Учителя или тело божества<sup>4</sup>.

Таким образом, «ку» – «тело» в слове «кусук» – «изображение», есть понятие, смысл которого адресует и к Телу, характеризующему Абсолютную реальность, и к Телу, имеющему отношение к человеку.

Вторая составляющая слова «кусук» («изображение») – «сук», согласно комментариям Е.Д. Огневой, обращено к зрительному впечатлению, которое связано с качественными ценностными показателями. Основная характеристика «сук» – «хорошее», «то, что красиво на вид, а потому прекрасно». То, что прекрасно, обладает цветом и формой. Например, «сукньен» – «отражение» буквально переводится как «форма отраженная». В санскрите слову «сук» соответствует «гира» – «форма», а точнее, «цветоформа»<sup>5</sup>. Также как и «кауа», «гира» редко используется как самостоятельное слово. Например, гира-loka (санскр.) – вторая сфера бытия или сосуд бытия, отождествляемая с миром форм и иллюзий, наряду с kama-loka и agura-loka; гира-dhatu (санскр.) –

<sup>2</sup> Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Диссертация на соискание ученого звания кандидата исторических наук. – М., 1977.

<sup>3</sup> Там же – С. 68.

<sup>4</sup> Лекция А. Качарова о танке Шамбалы, прочтенная 1.12.2003 года в Международном центре Рерихов, г. Москва.

<sup>5</sup> В.П. Андросов в своих переводах и комментариях тибетское слово пишет как «gzugs», в одной из частных бесед Геше Джампа Тинлей заметил, что более правильно писать и произносить как «zugs», т.е. более близко к интерпретации Е.Д. Огневой – «сук» // Лекция Геше Джампа Тинлея. 5–6 мая 2007 г., г. Екатеринбург.

«сфера цвета и форм» – общее название 16–18 миров в космологии буддизма; *гура-кауа* (санскр.) – тело цвета и формы Будды и т.д.<sup>6</sup>

«Сук» как «красивое» раскрывается в том, что красиво для глаза, «сук» направлено во вне, в пространство. За счет формы и цвета изображение начинает жить в пространстве, в среде, во внешнем мире, поэтому «сук» – зрительный анализатор, в смысле форма и тело, и изображение<sup>7</sup>.

Подчеркнем, «сук» – «форма» изначально проецируется на человеческое восприятие с учетом особенностей структуры человека, в котором зрение, слух, осязание и т.д. являются «опорами восприятия». Посредством опор раскрывается и характеризуется Абсолют в алгоритме медитации. Обращает внимание ориентация восприятия человека на целостность, известную стереоскопичность, в которой множественность опор (зрение, слух, вкус и т.д.) создает эффект своеобразной объемности, многомерности отображаемого. Благодаря своим изначальным характеристикам человек может проявлять беспредельно-мерную включенность в Мир и, подобно Будде, стать всем, быть «распростертым как это все» или, как сказано в «Гимне неохватимому мыслью Будде» Нагарджуны: «Знай, неуничтожимо ТО, которым распростерто все это. Уничтожить ТО непреходящее Никто не в состоянии» (II, 17), «ТО повсюду имеет руки, ноги, глаза, голову, лицо, отовсюду внемяющее, все пронизывающее – так ТО пребывает в мире» (XIII, 13)<sup>8</sup>.

Можно предположить, что так же, как и понятие Тело – «ку» – «кауа» имеет субъективную и объективную окрашенность, понятие Форма – «сук» – «гура» имеет отношение к Форме высшего/Абсолютной реальности и к форме в обычном понимании этого слова, воспринимаемой посредством человеческих ощущений, таких как зрение или осязание.

Обладая семантической многомерностью, понятия Тело и Форма позволяют в определенном смысле говорить о процессуальности Абсолюта/Истинносущего в аспекте его «движения» как к «мирам», к материям более плотным, что приводит к появлению понятия Формы; или к мирам более тонким, к их утонченным уровням, субстанциям, что приводит к появлению понятия Тело. В контексте вышеобозначенной процессуальности можно предположить, что Тело и Форма, в случае движения навстречу друг другу, в абсолютной точке схода есть Шунья, Пустота, где отсутствует какая бы то ни было дуальность; в случае их удаления друг от друга на колоссальные расстояния в мире проявленных и омраченных форм несоответствие формы и содержания (в буддийской терминологии – формы и тела) может оказаться весьма значительным.

В отношении произведений искусства взаимообусловленность «Тело-Форма» может быть описана как движение от Внешнего к Внутреннему или от Внутреннего к Внешнему, движение от периферии к центральной точке и наоборот, как принцип Ре-презентации и Со-крытия. **Принцип Ре-презентации** в данном случае есть беспредельная презентации одного через другое, множественность их вариативных повторений; он проявляется в самых разнообразных формах и уровнях, сохраняя при этом определенную фрактальность предыдущего и последующего. Через фрактальность в системе ритмических, а не только метрических, подобий в ре-презентации гармонизируется пространство внешних форм. **Со-крытие Тела Абсолюта** может быть понято как особый вид связанности, противопоставленный отчужденности. Через со-крытие осуществляется переход от одного качественного уровня формы к другому. Принцип со-крытия отражает представления, связанные с беспредельностью Тела Абсолюта как «Тела в Теле». В ряде случаев со-крытие также может быть охарактеризовано через гармонизацию внутреннего пространства в системе ритмических подобий.

Взаимообусловленность ре-презентации и со-крытия характеризует процессуальность Истинносущего в объемно-пластических произведениях буддийского искусства. С одной стороны, буквализацией со-крытия может быть названо полое пространство внутри объемно-пластических предметов, а буквализацией ре-презентации – объемно-пластическое тело. С другой, полое как безатрибутность есть указание на абсолютность Истинносущей природы, т.е. полость может быть рассмотрена и как ре-презентация Истинносущей природы. В свою очередь объемно-пластическое Тело может быть понято как потенциальное присутствие природы Будды, её со-крытость в Теле.

Взаимоотражение со-крытия полого пространства и ре-презентации формы Абсолюта встречается уже в первых буддийских архитектурных памятниках – ступах и чайтьях – древних

<sup>6</sup> Буддизм. Словарь. М., 1992.

<sup>7</sup> Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Диссертация на соискание ученого звания кандидата исторических наук. – М., 1977. – С. 66.

<sup>8</sup> Нагарджуна. Гимн неохватимому мыслью Будде. // Андросов В.П. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты. – М., 2000. – С. 441.

символах сакрализации пространства горы и пещеры. В буддизме, как и в более древних верованиях, всякая гора являлась воплощением представлений о горе Меру, Сумеру. Один из смыслов приставки «su» в санскрите означает высшую степень и буквально su-megh переводится как наилучший, высочайший, красивый; золотая гора, за которую заходит солнце<sup>9</sup>. Сумеру понималась как центр мироздания еще в ведической традиции и являлась воплощением модели Вселенной, мировой осью, символом мирового порядка и иерархии в самом общем смысле. Для создания чайтьи же избирались горы особого силуэта, близкие к правильным очертаниям, к форме пирамиды<sup>10</sup>, чьи смыслы связаны с мирообразующей стихией огня. В буддийской традиции треугольник также семантически связан со стихией или элементом огня. Треугольная форма иногда буквально присутствует в буддийской архитектуре, например, в одной из частей тибетских чортонов как символ Огня невидимого, Безначального Света. «Метафорика уподобления света и Мудрости Будды (санскр. «джняна») наблюдается в различных разделах Канона Трех Корзин и огненный столб на рельефах становится пластическим эквивалентом текстовой метафорики (имеется в виду мраморная панель поздней ступы Амаравати, на которой Будда представлен в виде огненного столпа с чакрой на лотосе и тришулой – завершением, восходящим к ведийской формуле, в которой Агни является осью мира, уподобляемой столпу между Землей и Небом»<sup>11</sup>. В Дхаммападах сказано: «Солнце сияет днем, луна светит ночью. Воин в доспехах, брахман сияет при размышлении. Но день и ночь напролет ярким блеском сияет просветленный»<sup>12</sup>.

Гора несла в своем лоне полость – **со-крытую** пещеру-храм-чайтью, которая была структурирована ритмами ребристого потолка, шагом столбов-колонн, полукругом алтарного пространства и т.д. В глубине пещерного храма, в самой дальней части, чаще всего скрывалась ступа, а позднее – скульптура как потаенное сокровище, как магнит, со-крытый и оберегаемый толщей горы. О том, что чайтьи строились как «со-крытие» для ступ, свидетельствуют первые чайтьи, примыкающие к так называемой школе Ашоки. Их план, в отличие от более поздних образцов, соответствовал круглой форме ступы и был или совсем круглым (пещера Джуннаре близ Пуны (штат Махараштра, III в. до н.э.) или имел прямоугольный входной придел (пещера Ашоки Судхамма-сабха в холме Барабара, 261 г. до н.э.). Заметим, что вход в чайтью, нередко располагавшийся выше уровня земли, также подчеркивал со-крытость данного места, его метафизический, сакральный характер.

Особая значимость того, что утаивается, хранится, сберегается в лоне горы-пещеры подчеркивается и коренными текстами. В Ваджраччхедика-сутре сказано: «Далее, Субхути! То место, где эта сутра или хотя бы четыре ее строки проповедуются, будет уважаемо всеми существами, включая дэвов, асуров и других, как если бы это была собственно ступа или чайтья Будды. Субхути, где бы ни хранилась эта сутра, все существа, включая дэвов и асуров, придут туда и станут поклоняться ей. Это место станет известно как чайтья – предмет почитания; вокруг него соберутся верующие, усыпят его цветами и воскурят благовония»<sup>13</sup>.

Взаимоотражением ре-презентации и со-крытия природы Истинносущего в ранне-буддийском искусстве служит и ступа. Она строилась как внутри пещер-чайтьи (например, Карли, I в. до н.э. или Бхаджа, II в. до н.э.), выполняя роль сокрытия, так и на открытых пространствах, на вершинах высоких природных холмов (храмовый комплекс в Санчи, I в. до н.э.), выполняя ре-презентирующую функцию. Являясь объемно-пластическим объектом, несущим в себе смыслы и архитектуры, и скульптуры, ступа поражала не только своими размерами, но и самой своей архитектоничностью. «Она возникала как гигантское обобщение всего осознанного и неосознаваемого опыта повседневной жизни»<sup>14</sup>, являлась «зашифрованным модулем», содержащим всю многомерность буддийского символизма. В доктринальном аспекте ступа становилась «опорой учения» в смысле опоры духа, сердца, сознания (скр. citta, тиб. thugs); «опорой слова» (скр. vak, тиб. gsung), означая слова Будды, книги, священные тексты; «опорой тела» (скр. kaaya, тиб. sku), т.к. несла зашифрованные образы Будды, Бодхисаттв и учителей. В качестве опоры тела своей внешней формой ступа являла символ дхарма-кайи как «большого Тела Будды».

<sup>9</sup> Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь. / Под. ред. В.И. Кальянова. – М., 2005.

<sup>10</sup> Блаватская Е.П. Письма из пещерных дебрей Индостана. – М.: Сфера, 1994. – С. 94, 104.; М. Нефф. Личные мемуары Е.П. Блаватской. – Мадрас, 1935. – С. 58.

<sup>11</sup> Бадмажапов Ц.-Б.Б. Культурно-историческая типология образа Будды Шакьямуни: Диссертация на соискание звания кандидата исторических наук: Улан-Удэ, 1998. – С. 43.

<sup>12</sup> Дхаммапада, XXVI. – М., 1960. – С. 124

<sup>13</sup> Судзуки Д.Т. Антология дзен-буддийских текстов. / Пер. на русский яз. М.А. Захарова. – СПб., 2005. – С. 60.

<sup>14</sup> Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. – М., 2001. – С. 51.

Форма ступы, ее смысловые нагрузки не раз становились объектом исследования ученых. Интерес к культурно-символическим смыслам ступы в мировой науке особенно ярко проявился в последней трети XX века и был отмечен рядом специальных работ на эту тему<sup>15</sup>. Являясь символом Тела Закона Будды, ступа в большей степени привлекала внимание исследователей в аспекте разворачивания символа, т.е. как модель Вселенной. Известно, что генезис формы ступы восходит к одной из проповедей Будды: в ответ на вопрос об устройстве Вселенной, он расстелил на земле квадратный монашеский плащ, а в середину поставил опрокинутую вверх дном круглую чашу для сбора подаяния, в ее центре установив посох. Объемно-пластическое разворачивание Абсолюта/Истинносущего в форме ступы происходит на основе пропорционирования, восходящего к ее плану, который по сути представляет собой диаграмму-мандала. Вбирая в себя мандалу, ступа в трехмерной среде выполняла роль ее объемно-пространственной модели. Как и мандала, она строго ориентирована по сторонам света, что зафиксировано воротами-торана. В живописных мандалах они расположены на квадрате и имеют Т-образные выступы, символизирующие врата во Вселенную, и легко определяются по цветовым полям, примыкающим к внутренним сторонам квадрата. В ступах эту роль выполняет декор ворот-торана. Неявная выраженность наружного квадрата ступы, скорее всего, связана с тем, что зритель здесь видит лишь часть мандалы, внешними границами которой могут быть и границы комплекса, и границы, выходящие далеко за его пределы. Например, по легенде храм Джокханг в Тибете был построен непальской принцессой Бхрикути в центре огромной мандалы, где в важных точках должны были быть забиты «символические колья» - монастыри<sup>16</sup>.

В ступе принцип центральной оси или центральной точки отсчета явлен пластически. Круглая в плане и полусферическая по объемно-пластической форме анда, завершается квадратной хармикой, центр которой пронизывает шест с тремя блюдцеобразными навершиями. Исходя из логики плана мандалы и последовательности духовной практики визуализации, именно в этой части ступы должны находиться свернутые сакральные символы, имеющие отношение к центру, являющемуся олицетворением Шуньяты в ее потенциальном состоянии как точки, нуля, бинду. В классических живописных мандалах в центре обычно располагается графическое изображение ваджры – символа Шуньяты. Исследователи расходятся во взглядах, в какой именно части ступы: хармика или основание, – располагался реликварий<sup>17</sup> – полое пространство, укрывающее сокровенные вложения. В любом случае это была центральная часть, над которой располагались хармика и исходящий из нее вертикальный шест с круглыми дисками.

Внутри реликвария находились священные вложения: мощи, предметы, связанные с жизнью Будды, позднее – тексты, которые назывались «Телом Учения», благие вещества, статуи, которые также могли вмещать в себя все вышеперечисленное. Полость усиливала восприятие ступы как образа Вселенной, тела Будды в аспекте дхарма-кайи. Незримая полость с ее вложениями как указание на незримое, сокрытое Тело наряду с вполне определенной телесностью ее внешних форм наполняла ступу, в отличие от символической диаграммы-мандалы, лежащей в ее основе, иными, более развернутыми, более «овеществленными» смыслами. Полость вместе с объемно-пространственным и скульптурно-декоративным решением ступы: фактура рельефов, материал, работающий на сжатие и растяжение, шероховатая поверхность материала, мягкие очертания декоративного убранства и т.п., – всем, что можно охарактеризовать как телесность, скульптурность, – создавали определенный художественно-религиозный Образ Истинносущего. В нем тонко проявлялся иной уровень обобщения, осознания многообразия смыслов, заложенных в схеме-мандала.

О движении буддийского искусства от символа к Образу, об усилении в нем образного начала свидетельствуют и скульптура, и организация храмового пространства. С появлением в первых веках нашей эры скульптурных изображений Будды появляется новая объемно-пластическая форма отражения Абсолюта и происходит своеобразная **передача смыслов от ступы к скульптуре.**

<sup>15</sup> Среди отечественных исследователей уделявших внимание ее художественному образу нельзя не отметить работы С.И. Тюляева, А.А. Короцкой, специальные работы западных исследователей, посвященные данному вопросу: Eric Stratton, Kevin Trainor, Thomas Eugene Donaldson, D. Snellgrove и т.д. Одной из ярких отечественных работ этого времени, открывающей современный взгляд на интерпретацию ступ, стала книга Н.Л. Павлова *Алтарь. Ступа. Храм*. М., 2001.

<sup>16</sup> Тибет: Крыша мира. Между прошлым и настоящим / пер. с англ. Фомичевой Е.А. – М., 2004. – С. 154.

<sup>17</sup> В противовес первым исследователям ступ Н.Л. Павлов утверждает, что реликварий располагался именно в хармике, и, соответственно, она является смысловым ядром ступы. // Павлов Н.Л. *Алтарь. Ступа. Храм*. – М., 2001. – С. 50.

Отчасти вбирая в себя смыслы ступы, уже несущей внутреннее и внешнее, ре-презентацию и сокрытие, скульптура указывала на потенциальную возможность познания Абсолюта в теле человека, возможность его пробуждения, указывала в явленной форме на нераздельность человека и природы Будды, являлась в прямом смысле визуальной опорой на Пути: «человек нуждается в опоре до тех пор, пока не стал Буддой, но когда он им становится – опора ему уже не нужна...». С появлением скульптуры нарастает эмоционально-образная окрашенность пластических форм. Происходит своеобразное утончение смыслов репрезентации Истинносущего и, как следствие, меняется отношение к самой материи – материалу изготовления: иначе выстраивается поверхность, тщательно прорабатываются фактуры, в дальнейшем при изготовлении металлической скульптуры появляется гравировка, инкрустация – техники, указывающие на разуплотнение материи. Аспект сокрытия в скульптуре выступает через целый ряд подобий: скульптура скрыта в лоне храма, зарифмована в алтаре; в самой скульптуре есть полое, в котором может находиться скульптура меньшего размера и т.д. К какой бы архитектурно-пластической традиции буддизма мы ни обратились: будь то тибетские монастыри или японские кондо, – объемно-пластическое бытование скульптуры внутри храма чаще всего будет носить характер главенствующего фокуса. Порой пластически она несоразмерна внутреннему пространству, превышает его, превосходит по величию. Создается впечатление, что именно для скульптуры строился храм, для ее сокрытия, сбережения; она являлась сокровищем, оберегаемым, скрытым, потаенным. Эта особенность главенствующего местоположения скульптуры в буддийском храме заметна в том числе и в странах Юго-Восточной Азии, где нередко сначала создавалась огромная скульптура, а затем над ней воздвигался храм, выполняющий роль оберегающего покрова. Несоразмерно большие статуи для внутреннего пространства храма характерны и для тибетской традиции.

Не смотря на размеры, чаще всего центральная скульптура буддийского храма входила в **алтарь**, который отражает сокрытое и проявленное, подобно системе зеркал. Множество раз повторяясь, варьируясь и в отдельных деталях, и в более крупных частях целостной композиции, в разных материалах, техниках, он создает своеобразное многозвучное репрезентирующее эхо в архитектурном пространстве храма. Алтарь объединяет пространство, превращая его в некую единую гармоничную кристаллическую структуру. О другом, сокрытом, неявленном Теле алтаря свидетельствуют межпредметные паузы, особые «пустоты» между скульптурами, невидимые глазу полые пространства внутри скульптур, сакральные предметы, находящиеся у фундамента алтаря, семантика его пирамидальной структуры.

Таким образом, в объектах искусства, многосложно отражающих незримую Абсолютную Природу Будды, своеобразно варьировался и воплощался пульсирующий принцип взаимопревращений Тела и Формы, Внутреннего и Внешнего, Полости и объемной Поверхности, Ре-презентации и Сокрытия как своеобразное указание на абсолютность их взаимных соотношенностей. Каждый из рассматриваемых объектов искусства является и внешним, и внутренним; и репрезентирующим, и со-крывающим; - в зависимости от отношений, в которых оно рассматривается. Так, вложения-свитки внутри скульптур или ступ становятся своеобразным «внешним телом», со-крывающим в себе ритм, энергию звукового текста – мантры; полость представляет собой «внешнее тело» по отношению к вложениям, находящимся в нем, и в тоже время является «внутренним телом» относительно поверхности скульптуры, а объемно-пластическое тело - есть «внутреннее тело» интерьерного пространства храма и т.д. То, что было внешним, репрезентативным становится внутренним, сокрытым, а то что было внутренним – внешним. Таким образом, в произведении искусства, так же как и в представлении буддизма о Мире в целом, невозможно рассматривать одно тело вне зависимости от другого, - все они представляют собой тонкую иерархическую соподчиненность, проявляя Неделимое, Недвойственное, Гармонию «единства многообразия».